

椋山女学園大学

「ポップ文人」岩田信市の演劇への社会学的接近 - コミック・オペラ上演史と演目選定戦略から -

著者	鎌田 大資
雑誌名	人間関係学研究
号	18
ページ	1-22
発行年	2020-03-03
URL	http://id.nii.ac.jp/1454/00002723/

「ポップ文人」岩田信市の演劇への社会学的接近 ——コミック・オペラ上演史と演目選定戦略から——

鎌 田 大 資*

A Sociological Outlook of Theatrical Activities of "the Pop Literate" Shin-ichi Iwata: His Strategic Choice of Performed Titles in the Historical Context of Comic Opera Production in Japan

Daisuke KAMADA

本論は2017年に逝去した故岩田信市の演劇活動のうち、名古屋の大須演芸場における日本語によるオペラ上演、「大須オペラ」の演目の客観的特徴づけを通じて、彼の作品選定戦略を社会学的に浮きぼりにする。岩田本人の言によれば、元来、画家である彼の美術活動がタブローをはみ出してパフォーマンス、ジャズ喫茶、ロック喫茶の経営、日本全国のヒッピー仲間の支援を受けての名古屋市長選への立候補などと、社会的に広がっていった果てに、その自然な延長としてたどり着いたのが演劇活動である。その一部分としてのオペラ上演に、岩田の芸術活動全般に見られる志や矜持が貫徹していることを示す。

岩田の演劇活動を論ずるためには、その演出態度、作品選定、情宣広報などの製作方針などのすべてを検討する必要がある。しかしそれにはすでに終了してしまった演劇活動の映像資料などを通じた細部をめぐる再検討、記録編纂などが必要だろう。現在、遺族による岩田の遺稿集の編集が進みつつあり、その活動の一端を知る資料が整理されようとしている。しかし詳細な検討のために利用できる資料は少なく、いまだ時期尚早といえる。現時点で可能な分析として、『日本オペラ史～1952年』『同1953年～』（増井2003; 関根2011）を基本的データベースと見なし、岩田が上演、演出した作品の日本における上演記録を検討し、各作品のわが国での受容状況を手がかりに岩田の上演作品選択の特性を客観的に位置づけたい。

1. 岩田の演劇前史——絵画、前衛美術から舞台美術へ

岩田は中学、高校美術部においてデッサンや油絵を試みたあと、日本画を習い、古画修復に従事して、画家としての自認を強め、絵画製作のかたわら少年時代からの盟友、加藤好弘らとともに展覧会場から絵画キャンバスを担ぎだし、コンクリートやアスファルトの地面を這う路上パフォーマンスに進み、ゼロ次元というパフォーマンス・グループの中核メンバーになった（リア制作室2019などを参照）。やがて、ゼロ次元は東京に移転した加藤と、名古屋に残った岩田の2系列に分かれる。数々の前衛パフォーマンスを経由して、美術を通じての社会的発言も

*人間関係学科 准教授

繰りかえすなか、岩田はヒッピーの友人たちから予備選によって互選されて名古屋市長選に立候補し、リアカーに乗った市長候補、岩田がレインボーマンとなって町の悪を正していくという選挙運動自体が、演劇的な構成を取るにいたった。岩田は中学時代から共産党シンパとして、大人の労働者の集まりで労働組合運動の啓蒙紙芝居の演者を務めたという（岩田 1995:227）。これは岩田の一人芸による最初期の演出活動と捉えられる。のちにはゼロ次元パフォーマンスの計画、演出を担い、画家としての活動から前衛パフォーマンスに進む道筋のなかで、その演出的な素地や嗜好が培われていった。さらに名古屋でゴミ姦団と名のるパフォーマンス集団を結成し、協力者、原智彦が座長となり、岩田が演出を担当するスーパー座という劇団を開始する。この結成の契機としては、岩田や原が住む大須の大道町人祭りというイベントに、原が歌舞伎の扮装で乗りこむ船型の山車を出品したことが重要だという（岩田 1995:255）。

また岩田は市長選出馬を経て社会運動と化した芸術活動を継続する渦中で、市民運動志向の出版人、杉浦登志彦と出会い、彼が発行する『建築ジャーナル』『C&D』などの雑誌に、画廊や美術館めぐりを中心とした評論文を掲載し、のちに自費出版の『現代美術終焉の予兆』（1995）にまとめている。そうした評論活動の締めくくりに、アンディ・ウォーホル、ロイ・リキテンシュタインらのアメリカのポップ・アートを、岩田は改めて評価した。「ポップ」とは大衆的という意味であり、サラリーマンや主婦が楽しめる庶民的なアートこそ自分の目指すものだと、のちに論者にも語った¹。絵画でも岩田は泰西名画風の細かい陰影表現を苦手とし、温室に設置された浴槽に横たわる裸婦や、戦う女性としての女子プロレスラーを、明朗にしてベタ塗りのマチエールで、大画面にあっけらかんと描く類例がない作風に到達していた。写真週刊誌や映画に風俗的スキャンダルとして取りあげられ、全国的な話題となったゼロ次元の前衛的パフォーマンスとともに、スーパー座での表現活動は、まさしく岩田流の「ポップ・アート」を「体现」するものであったといえる²。

本論のタイトルとした「ポップ文人」という言葉は、岩田が憧れた「ポップ・アート」に、岩田評として周辺の人々の口の端に上った「文人」という言葉を合わせたものである。「文人」というのは岩田流に幅広く万巻の書に通じて、あらゆることに一家言をもち、社会的、政治的な活動にも乗りだし、誰とでも討論に参加していく彼の態度を論評した「標語」である。中華文明における「文人」の理念は、過去の知の蓄積としての「書」「画」に通じて、官途を得れば、政治、社会をも指導する「士大夫」の思想と関連する。少年時代の共産党での活動を除けば、岩田の場合は、終生、個人としての表現者の立場を貫き、官民間わず誰かの設立した組織のもとで働くことはなかった。科学に合格して官途に就くなどの「士大夫」の側面は皆無であり、あくまでアーティストとして市井に隠棲しながら社会的発言、活動の機会を捉えていくのが、彼の日常だった。

今回、岩田遺稿集の素材集めに協力しようと、過去の対談や雑誌記事に目を通していたところ、1966年に彼が今井良實（よしみ）に協力して、喫茶店を改装した演劇会場「喫茶ぶたい」の壁一面に、地下鉄の乗客を描く舞台美術を担当していたことを知った³。今井は、スペース36（さぶろく）を拠点とした前衛の新劇の演出家、劇団主催者である（浜島 1998:20など）。その場所は、ゼロ次元が映像パフォーマンスのかわなかのぶひろらと協同したイベント、「エイト・ジェネレーション+インターメディア・ショー（万博破壊ゼロ次元名古屋大会）」（19690222-23）の会場となった（『Rear』2018, 41:131, 133）。岩田の公刊した記事では、スーパー座開始後も、今井の演劇活動を擁護し声援を送っている。新劇には常に批判的だった岩田だが、新劇畑の過激分子、今井とは接点がある。

2. オペラ演目と上演様式を概観する——日本語上演の意味と大衆化の志

20世紀末以降、論者の見聞したところでは、スーパー一座に新座員が来ると、岩田はいつもオペラや歌舞伎の稽古はじめの1時間程度を使い、一座で取りくんでいる歌舞伎やオペラの基本的な考え方を講義していた。その際に聞いた話は、ほぼ一貫しており妥当でもあり、わたし自身の演劇観、文化史、芸術史的素養の一部として血肉化した⁴。

日本の演劇では、神社や祭礼に伝わる神楽のようなものが最古のものとして知られる。また鎌倉、室町時代を通じて、猿楽、田楽、能、狂言などの演劇的伝統が育まれ、戦国武将から江戸幕府、そして諸大名の基本的教養として受けつがれてきたが、明治以降、伝統芸能化して、過去に楽しまれたよりもゆっくりとしたテンポで、重々しく演じられるようになった。

江戸のはじめには、京都の四条河原などでお国歌舞伎が興行され、音楽にあわせた女性の踊りを楽しむ形態の舞台が成立する。ただしこれは女優の売春を防止するために禁止され、歌舞伎は女優も男性の女形（おやま）が演じるものとして現在まで伝わった。しかしスーパー一座では、演出家の個人的な好みから女優は女性が演じ、男女の俳優が競演する普通の演劇のように上演しており、松竹でやっている歌舞伎とは異なっている。

歌舞伎の演目は、元禄ごろまでは、坂田の金時の金太郎を含む四天王が大江山の鬼退治に行く様子などを勇壮に描き、「うんとことっちゃあやつとこな、やつとこやっちゃあうんとこな」というかけ声からもわかるように、豪傑である主人公が敵を倒すべく力を入れるところで見得を切る力強い金平歌舞伎が主流で、そういった初期歌舞伎を「根源歌舞伎」と呼び、立ちあげ当初のスーパー一座では熱心に取りあげていた。

ところが義太夫節に合わせて人形が芝居をする人形浄瑠璃が発展し、好評を拍した演目をくっつけて、多少、不自然ながらも、全曲10時間かかる長編物語を見せるようになる。『仮名手本忠臣蔵』『義経千本桜』『伽羅先代萩（めいばくせんだいはぎ）』などの名作も、浄瑠璃で大ヒットしたものが歌舞伎に取りこまれ、江戸時代中、後期の歌舞伎は長尺化する。並木正三創案とされる回り舞台により、スピーディで映画的な場面転換が可能になると、大序から大切りまで5、6幕の舞台を上演して早朝から深夜までかかる長い芝居が構成されていく。そこには源平、戦国の武将が戦う時代ものと、江戸時代の町人が生きた長屋や遊里の日常の情景を舞台に持ちこむ世話ものを、交互に出してない交ぜにするなど、長い舞台を飽きさせず、単調にならずに見通させるような工夫もある。そうした長尺の芝居そのものを、多少、ダイジェストにしても、序幕から大切りまで3時間から3時間半ぐらいまでにまとめて上演するのが、岩田が90年代後半以降に標榜した「バロック歌舞伎」である。

活動初期のスーパー一座では、歌舞伎とあわせ、海外公演用に歌舞伎風に演出したシェイクスピアの芝居に取りくんだ。天才シェイクスピアは、日本でいうと近松門左衛門とほぼ同時代人であり、東西で同じ時期に天才が現れたということになる。シェイクスピアには明治時代に坪内逍遙の全訳版もあり、各種の翻訳を取りまぜて構成し江戸時代の風俗でカツラや衣装をそろえ、日本語で上演して海外でも大好評を得ることができた。歌舞伎には、太棹の三味線に乗せた義太夫語りが、セリフの合間に動作の説明を入れるチョボという伴奏があり、拍子木を舞台袖で板にたたきつけるツケの効果音を入れ、長唄など多様な和風の音曲にあわせて俳優の動作を見せる音楽劇である。しかもスーパー一座では、歌舞伎の台詞や所作をロックや現代音楽に乗せて、ロック歌舞伎として見せている。それなら同じやり方でヨーロッパの音楽劇であるオペラもやれるのではないかと考えた。しかし大歌手が朗々と歌うベル・カントの大悲劇は、歌

舞伎をやっているスーパー座の役者でやるには技術的に無理があるので、明治から大正にかけて日本にオペラが導入された際に試みられていたのと同じように、喜歌劇と訳される opéra comique, comic opera⁵をやればよいのではと、1990年代にはオペラの公演もはじめることにした。

こうした説明の機会以外に岩田と個人的に話すうちに、さらにそのまえ、前衛美術のゼロ次元の運動、共産党シンパだった時期に大須事件に参加して警察に追われ逃げた話、労組の啓蒙活動として紙芝居をやっていた中学生時代の話などがさらに聞けたかもしれない。とはいえ、論者自身、紙芝居演者だったころの岩田の話聞いたことはほとんどない。むしろ大須の住まいの裏の劇場で上演されていてよく見たという小芝居（綴帳芝居）の思い出を、何かというとき彼は語っていた⁶。

スーパー座で上演した大須オペラの全演目リストは以下の通り⁷。

- 1992 年 第 1 回大須オペラ『喜歌劇 ミカド』（0805-29）
- 1993 年 第 2 回大須オペラ『喜歌劇 ゴンドリエーリ——『ヴェニスのごンドラ乗り』又はバラタリヤの王』（0705-0801）
- 1994 年 第 3 回大須オペラ『喜歌劇 ペンザンスの海賊 又は義務の奉公』（0706-30）
- 1995 年 第 4 回大須オペラ『大須版 三文オペラ』（0706-30）
- 1996 年 第 5 回大須オペラ『喜歌劇 ボッカチオ』（0705-28）
- 1997 年 第 6 回大須オペラ『歌劇 カルメン』（0708-28）
- 1998 年 第 7 回大須オペラ『喜歌劇 軍艦ピナフォア 又は水兵に恋する乙女』（0707-27）
- 1999 年 第 8 回大須オペラ『サルスエラ 嘆きの聖母』（0708-26）
- 2000 年 第 9 回大須オペラ『The 芸者』（0713-30）
- 2001 年 第 10 回大須オペラ『喜歌劇 ブン大将 又はジェロルスタンの女大公』（0717-0806）
- 2002 年 第 11 回大須オペラ『パリの生活』（0716-0805）
- 2003 年 第 12 回大須オペラ『喜歌劇 ユートピア国株式会社 または進歩の花形』（0714-0803）⁸
- 2004 年 第 13 回大須オペラ『山賊』（0713-0801）⁹
- 2005 年 第 14 回大須オペラ『サルタンバンク』（0712-31）
- 2006 年 第 15 回大須オペラ『青ひげ』（0711-0801）
- 2007 年 第 16 回大須オペラ『カルメン』（再演）（0706-29）
- 2008 年 第 17 回大須オペラ『パロマの謝肉祭——スペインの暑い夜』（0711-0803）

このうち、第 1, 2, 3, 7, 12 回がギルバート&サリヴァン¹⁰作。第 10, 11, 13, 15 はオッフェンバック作曲でメイヤックとアレヴィが台本を執筆している。『カルメン』はビゼー作曲だが、台本はオッフェンバック作品と同じくメイヤック&アレヴィ作である。第 5 回『ボッカチオ』は浅草オペラで「ベアトリ姉ちゃん」という著名な翻案歌を生み、「恋はやさし野辺の花よ」という名訳でも語りつがれる作品。第 4 回『大須版 三文オペラ』は言わずと知れたプレヒト劇の背景を、第 2 次世界大戦直後の闇市風景に置きかえた改作。第 8, 17 回は岩田夫妻がスペイン旅行をした際に味わった郷土料理サルスエラと同じ名前を持つ演劇ジャンルに興味を持ち、CD、楽譜などを入手して製作したもの。第 5, 9 回も明治から昭和前半の時期に日本にも紹介されている有名作である。岩田がこれらの諸作の上演歴の詳細を調査しえたかどうかにはかわりなく、大須オペラは日本でのオペラ上演史を刷新する公演活動になっていたと思われる。

上記 16 演目¹¹のうち半数以上は、日本でも明治、大正、昭和の各時期にたびたび上演され

たもので、また同じ機会にあわせて上演されるお互いに親和性の強いものであった。

たとえば、明治39年ごろに來日して人気を博したボラード少年歌劇団の横浜での公演では、大須オペラ上演作の3作がかわるがわる上演され、ある種の人気演目の組み合わせとしてパッケージ化の対象だったこともわかる¹²。

浅草オペラでの諸派が合同した最盛期に、もっとも完成された公演を常打ち館、金龍館でおこなった根岸大歌劇団では、以下の演目をレパートリーとし、複数回、上演し練りあげていった。増井（2003）は、金龍館での各演目の上演回数を、以下のように要約しまとめている。

ボッカチヨ¹³ 5 + 2 × 2¹⁴, ジェロルステイン大公妃殿下¹⁵ 5, カルメン 2 × 2, 軍艦ピナフォア 4, ペンザンスの海賊 2（増井 2003:143-144, 184-186）

増井（1990）により具体的に公演日を記す。

ボッカチヨ 5 + 2 × 2

19201019-28, 『ボッカチオ』(1)¹⁶（増井 1990:232）
19201029-1107, 『ボッカチオ』(2)（増井 1990:232）
19210430-0510, 『ボッカチオ』(1)（増井 1990:228）
19210922-30, 『ボッカチオ』(2)（増井 1990:225）
19211112-21, 早稲田劇場, 『ボッカチオ』(1)（増井 1990:224）
19220607-16, (改裝¹⁷ 後) 『ボッカチオ』(1)（増井 1990:221）
19220617-27, (改裝後) 『続ボッカチオ』（増井 1990:221）
19230331-0411, (改裝後) 『ボッカチオ』(1)（増井 1990:216）
19230803-12, (改裝後) 『続ボッカチオ』(2)（増井 1990:214）

ジェロルステイン大公妃殿下 5¹⁸

19210218-27, 『ブン大将』(1)（増井 1990:230）
19210322-30, 『後のブン大将』(2)（増井 1990:229）
19210912-21, 『ブン大将』（増井 1990:224-225）
19220209-18, (改裝後) 『ブン大将』(3)（増井 1990:223）
19230221-0301, (改裝後) 『ブン大将』(1)（増井 1990:216）

カルメン 2 × 2

19220320-0404, (改裝後) (大歌劇) 『カルメン』(2)（増井 1990:222）
19220405-20, (改裝後) (大歌劇) 『続カルメン』(2)（増井 1990:222）
19220927-1008, (改裝後) (大歌劇) 『カルメン』(2)（増井 1990:219）
19221009-18, (改裝後) (大歌劇) 『続カルメン』(2)（増井 1990:219）

軍艦ピナフォア¹⁹ 4

19210331-0408, (2)（増井 1990:229）
19211103-11, 早稲田劇場, (2)（増井 1990:225）
19220320-0404, (改裝後) (2)（増井 1990:222）

19230210-20, (改装後) (1) (増井 1990:217)

ペンザンスの海賊 2

19220712-23, (改装後) 『パイレイト』 (2) (増井 1990:220-221)

19230613-24, (改装後) 『海賊船』 (2) (増井 1990:215)

浅草オペラの演目の幕数を見ると、前後編で上演された『ボッカチオ』『カルメン』以外は、初演当時、あるいはのちに公刊されたピアノ譜や台本などの全曲、全体の公演ではなく、短縮版によるものだったと思われる。また浅草オペラでは専用の劇場ではなく、見世物などに利用される会場をもちい、呼びこみの工夫などにより柔軟に客の回転を上げられるようにしていた。正月の繁忙期などには何曲かの歌を組み合わせ、20分で1周期とした短縮版で、お客を入れかえることもあったという²⁰。

3. 各作品上演史からの考察——横浜ゲーテ座と浅草オペラを意識しながら

日本でオペラの上演が試みられた初期に、コミック・オペラ（喜歌劇）を手がかりに取りくんだのは、それらが英語、フランス語圏で頻繁に上演されるヒット演目であり、しかも専門的な声楽の訓練を積んでいない演者でも、演技力で観客を沸かせ、ある程度の成功を収められる演目だったからである。

それはフランス語でオペラ・ブッフア（笑えるオペラ）とされ、台詞をフシに載せてゆっくり歌うレシタチーヴォではなく、台詞として語って早口に劇を進行させるオペラ・コミックから発展した。ロンドンでは、英語でコミック・オペラと呼ばれる演目が上演され、さらに、ロンドンのミュージック・ホールを直輸入して、パリでも英語のままミュージック・ホールと呼ぶ施設ができるなどと、海峡を挟んだ両国の娯楽文化の交流はさかんだった（森 2017）。そして英仏両国で楽しまれた歌入りの楽しい喜劇（喜歌劇）は、日本ではまず横浜をはじめとする外国人居留地で、アマチュアや専業旅芸人一座により上演された。最初に横浜居留地で上演されたオペラはギルバートとサリヴァンの一幕劇²¹であり、イギリスでの人気を反映して日本でも気楽に楽しめる娯楽として、コミック・オペラ諸作が盛んに上演されはじめた。

やがて帝国劇場（帝劇）に、イギリスで活動していたイタリア人 G・V・ローシーが歌唱と舞踊の指導者として雇われることで、日本人によっても演じられるようになっていく。西洋の音楽になじみのない日本人にも取りくみやすい演目として、やはりコミック・オペラやオペラ・ブッフアが選択された。ローシーの帝劇での契約が切れると、彼は自身が経営するローヤル館を立ちあげた。そして独自の興行に乗りだすが、すぐに挫折して帰国する。その後、雨後のたけのこのようにさまざまなグループが離合集散する浅草オペラの時代となり、庶民の娯楽として気軽に親しまれた。エノケンのレコードや映画が現在も親しまれている現象からも察せられるように、現代のアイドル・グループに熱狂するオタク層に相当するペラゴロのような風俗も生みだしつつ、浅草を聖地として熱狂的に支持される庶民的娯楽としてのオペラは一応の完成を見る。

ただし浅草オペラ自体は、主要な上演館、金龍館が大正末年の関東大震災で倒壊したあと、急速に衰退して、各グループが全国巡業し、一部は関西に拠点を設けるが短期間で挫折するなどの歴史的経過をたどる。やがて昭和のファシズム期に入り、第二次世界大戦中には時節柄、オペラ公演自体が衰微する²²。

戦後は、ファシスト政権のおもしろが取れて、声楽を音楽大学などで学び海外に留学して修行を積んだ歌手が、アカデミックに歌劇を歌い演じることが可能になった。観客の側でも落ちついてオペラを鑑賞する時代になったと思いきや、オペラ普及に対し、実はまだまだ未解決の障壁がいくつも存在した。

まず、海外のオペラを日本で紹介する場合、原語で歌っても語学の素養がない聴衆にはまず意味が伝わらない。しかもイタリア発祥のオペラは、イタリア語のみならず、ドイツ語、フランス語、英語、スペイン語、ロシア語などで作詞されており、それぞれを原語で鑑賞しきるには、外交官や言語学者なみの何ヶ国語も聞きわける語学力が必要になる。結果として、ちんぷんかんぷんの歌詞を各言語で歌っている歌手の技量も普通の観客には味がいきれなくなる。またキリスト教の教会建築のなかで響きわたる工夫をしたベル・カントの歌唱法で、うまく歌声が反響するオペラハウスが建築されるまで、聴衆の大半にはまともな歌声は届かない。さらに歌を楽器の伴奏に乗せるため、オペラでは舞台よりも一段低いオーケストラ・ピットを設ける工夫があるが、これも日本の劇場では難しく、専門の劇場が建設されるまで、オーケストラの音にかき消されて歌手の声が聞こえないという現象は普通だったという。

建築上の問題は実際に建物を作ることで解決するが、聴衆が原語の歌詞を理解できないという問題は、アカデミックに歌唱を追及するという努力では解決しえない。実はこの点は、現代に至るまでオペラを聴衆から遠ざけている問題である²³。その解決のヒントは、当然、大正期に庶民の娯楽として親しまれた浅草オペラにある。本場じこみではない歌手が、自己流に崩して歌う『ブン大将』や『ボッカチオ』の名曲の方が、本格的歌手の歌詞もよく分からない歌唱よりも訴求力において優れていたのである。

岩田は大須オペラ公演に乗り出した当初から、歌劇のストーリーははしょって歌のリサイクルのように演じられるありがちな公演ではなく、歌も踊りも芝居の一部として緊密に一体化した演劇としてのオペラを志向し、「歌」の「劇」という名称を忠実に実現すべく、日本語での歌唱にこだわった。

また伝統芸能と化した演劇、音楽ジャンルは、退屈でも当たり前と考えられ、演出がおろそかになり勝ちである。常に何人かの冒険的演者により革新されつづける落語のような演芸を除き、能狂言では演劇としてテンポを落として荘重な雰囲気醸成しだし、多忙を極める俳優が公演直前に劇場入りし、プロンプターに補助されながら舞台に立つ歌舞伎では、舞台全体を統括する演出の介在も最小限にとどめ、個々の演者の手馴れた「名人芸」がつなぎ合わされて舞台が進行する。

岩田自身は、公演直前まで稽古、リハを繰り返して、自身が満足いく姿となるまでは、仕上げずにはおかぬ迫力をもって舞台に臨んでいた。彼は時に稽古場の床を踏みならし、文字通り地団太踏みながら、「おれは芸術に命を賭けてるんだ。お前らもピリッとしろ」とか、場合によっては、「君たちは（演出家である）おれを（絶対的独裁者としての）キム・ジョニルだと思え（そして最後に指示を聞け）」などと、正気とは思えないハッパを真顔でかけた。

演技、舞踊、歌唱、照明、美術すべてにわたり、くっきりとしたメリハリのある舞台を志向する具体的演出の追及に関しても、今後の研究において検討が必要になるだろうが、本論ではオペラの歌詞と台本の日本語化に関する努力に注目して特徴づけていきたい。以下、各作品について、まず、スーパー一座で取りあげる以前の国内での公演リストを掲げ、若干のコメントを付して考察のデータとする²⁴。

1992 年 第 1 回『ミカド』

- 18870428,30, 横浜パブリック・ホール²⁵, 0503, 神戸体育館, 05, 長崎パブリック・ホール, サリンジャー座, 『*Three Little Maids from School* (学校出たての三人娘)』(増井 2003:25, 68; 升本 1986:108-109)
- 18901004, スタンリー歌劇団, 横浜パブリック・ホール (増井 2003:27)
- 19460812 (1 週間), アーニー・パイル劇場 (増井 2003:336, 428)
- 19480129-31, 0202, 03, 日比谷公会堂, 長門美保歌劇研究所, 市野民枝訳, 佐久間茂高演出 (増井 2003:343, 432)
- 19480924, 25, 26, 名古屋御園座, 29, 30, 京都南座, 1001-06, 大阪歌舞伎座, 長門美保歌劇研究所 (増井 2003:433)
- 19490910, 札幌市公会堂, 0911, 函館市巴座, 長門美保歌劇団 (増井 2003:437)
- 19491225-28, 東京劇場, 同上 (関根 2011:575)
- 1950221-23, 日比谷公会堂, 進駐軍婦人会主宰 (増井 2003:388, 439)
- 19500310, 共立薬科大学音楽部 (増井 2003:415, 439)
- 19500701-03, 大阪北野劇場, 0704, 神戸松竹座, 長門美保歌劇団 (増井 2003:389, 440)
- 19510921-23, 日比谷公会堂, 長門美保歌劇団 (外国人向け英語上演) (増井 2003:446)
- 19520207, 0320, アーニー・パイル劇場, 同上 (増井 2003:390, 449)
- 19550501-05, 産経ホール, 長門美保歌劇団, 市野民枝・長門美保訳詞²⁶ (関根 2011:576)
- (19560823-1121, アメリカ・カナダ公演, 藤原歌劇団) (関根 2011:37-38, 453-454)
- 19700213, 14, 国立劇場大劇場, 長門美保歌劇団, 市野民枝・長門美保訳詞, 薩摩忠潤色 (関根 2011:46, 577)
- 19720320, 21, 東京文化会館大ホール, 同上 (関根 2011:46, 577)
- 19780210, 11, 東京文化会館大ホール, 長門美保歌劇団, 長門美保訳詞 (関根 2011:46, 579)
- 19810703, 04, 東京文化会館大ホール, 同上 (関根 2011:580)
- 19840124, 25, 郵便貯金ホール, 同上 (関根 2011:133, 581)

1885 年ロンドンにて初演しロング・ラン上演された人気作 (Gilbert [1885] 1911=2002)。初演直後に横浜居留地でタイトルを変えて上演されたが、禁演となり天皇主権の国家では上演できなかった。ところが歴史は気まぐれである。太平洋戦争中に、アメリカ本土攻撃用の風船爆弾の工場に転用されていた元の東京宝塚劇場が、日本の敗戦により米軍将兵やその家族向けの慰問、娯楽施設として接收されてアーニー・パイル劇場になる。すると早速、そこで 1946 年にアメリカ人キャストによる『ミカド』が上演される。日本軍を倒し解散させた喜びを、米軍として率直に、象徴的に表現する公演といえよう。その後、長門美保歌劇団のレパートリーとして 1980 年代まで上演された。浅草オペラ出身で、デビュー時の長門も共演していた「われらのテナー」藤原義江率いる藤原歌劇団も、1956 年の渡米ツアーにおいて『ミカド』の英語上演に挑んでいる。こうして『ミカド』という芝居は、日本のファシスト政権期には天皇の絶対的権威を守るために上演を禁止され、米軍の日本における軍事的支配を象徴的に表す作品となり、原作者の意図を超える数奇な運命を担わされた。

とはいえ、ティティプ (秩父?) という国で恋人ヤムヤムを探す旅芸人ナンキプーの物語という登場人物の固有名詞のレベルでも、日本の風俗は参照されておらず、たまたまその地の王

の称号をミカドとただけだった。初演時の舞台美術や衣装においても日本風の導入は最小限にすぎず、『ミカド』は美術史家の考察するジャポニズム演劇の範疇には分類されない（馬淵 2017:222, n.138）。日本風というより、むしろいんちき中国風の舞台づくりだったのだろうが、スーパー座公演パンフレット表紙にコピーされた初演当時のイラストの人物は、日本のタテ烏帽子をかぶっており、帽子だけは日本風である。

岩田は『ミカド』をビクトリア朝のイギリスを描いた作品と受けとめている²⁷。パンフレットには翻訳担当者が記載されておらずおそらく国内所蔵機関で閲覧できる楽譜やレーザーディスク（の字幕）を活用して準備をしたことと思われる。歌詞は歌手となった俳優自身が楽譜に合わせて歌えるように工夫した。のちには岩田自身が訳稿から楽譜の一音に日本語の一音を当てはめて訳詞を作成したが、この時点では、まだ彼自身も訳詞作成のノウ・ハウをつかんでいなかったと思われる。横浜居留地のミュージック・ホールとして、日本在住外国人の憩いの場となったゲーテ座の研究書を上梓し、演劇にも広い興味を持つ英文学者、升本匡彦との交流が本作公演中にはじまり、彼からは楽譜などの資料提供、公演パンフレットへの寄稿など、多岐に渡る応援を得ることになった²⁸。

1993 年 第 2 回『ゴンドリエーリ』

19160527, 0601, 横浜ゲーテ座, アマチュア, 『ゴンドラの舟人』（増井 2003:125-126, 175）。

19230325, 有楽座（神戸でも）, 0403, 横浜ゲーテ座, ギルバート・サリヴァン喜歌劇団, 『ゴンドラの舟人』（増井 2003:163; 升本 1986:271）

1889年、ロンドンにて初演。本作は大正時代にアマチュアや旅芸人一座の公演があっただけで、その後、日本での上演記録はない。したがって日本語での上演はスーパー座が初演ということになる。台本翻訳として一幕：河合美恵子、二幕：奥直子、台本として合唱：安田由香里、独唱：独唱者全員、セリフ：岩田信市がクレジットされている。安田由香里は『ミカド』から歌唱と歌唱指導で参加し、その後、大須オペラが終了するまで歌唱指導を手がけた。原曲のように楽譜の1音に短い単語なら1語、長い単語なら1, 2音節を乗せるやり方で、実質的に1音符を単語の音節で細かく刻んでしまうやり方よりも、楽譜の1音符に日本語の1音を乗せていく方が原曲のメロディー・ラインが際だち、聞きやすくなる効果を、「音楽的に、原語より日本語の方が合う」と岩田は表現している²⁹。

1994 年 第 3 回『ペンザンスの海賊』

18831013, ゲーテ座, ロフトス一座（増井 2003:22, 67）

18850827, 横浜パブリック・ホール, マスコット歌劇団（増井 2003:23）

18860614, 横浜パブリック・ホール, アマチュア（増井 2003:30, 68）

18870412, 横浜パブリック・ホール, サリンジャー一座（増井 2003:27）

18901002, 横浜パブリック・ホール, スタンリー歌劇団（増井 2003:27）

19230326, 有楽座, 0404, ゲーテ座, ギルバート・サリヴァン喜歌劇団（増井 2003:163; 升本 1986:271）

19251003-09(?), 渋谷聚楽座, 『海賊船』（増井 1990:235）

19500623, 24, 立教大学ホール, 同校管弦楽部 (増井 2003:415, 440)

1879 年, ニューヨークで初演。

本作は前掲の金龍館での上演リストにも、『パイレイト』『海賊船』という 2 タイトルを冠して含まれている。ただし『ボッカチオ』『軍艦ピナフォア』のように、浅草オペラを回顧する典型となるほどに親しまれたわけでもない。

第 1 回の『ミカド』が大須オペラ創生の爆発的な衝撃力を持った作品だとすれば、第 3 回の『ベンザンスの海賊』は、陶然たるメロディで聴衆を魅了する麻薬的な美に溢れた名作というべきだろう。論者が岩田の依頼でオペラ、歌舞伎のダイジェスト映像を編集していたときも、その夢幻的な歌と踊りに痺れた。公演関係者からビデオをコピーしてほしいと頼まれたものの、岩田との取り決めがあって果たせず、気の毒だった。

翻訳は奥直子。

1995 年 第 4 回『大須版 三文オペラ』

19320614, 日比谷公会堂, 塩入亀輔翻案, 金子洋文脚色, 演出 (増井 2003:302)

19350228, 帝国ホテル演芸場, PCL 管弦楽団 (増井 2003:307)

19590714-17, 日比谷公会堂, 21, 文京公会堂, 都民劇場・(藤原歌劇団) 青年グループ, 竹原正三・金子竹次郎訳詞 (関根 2011:27, 40, 553, 586)

19700708, 09, 都市センターホール, ステファノ・オペラ, 千田是也訳詞, ステファノ・木内演出 (関根 2011:592)

19781221-24, 第一生命ホール, 東京室内歌劇場, 小林一夫翻訳, 友竹辰訳詞 (関根 2011:305)

19791002-05, 第一生命ホール, 15, 大阪サンケイホール, 同上 (関根 2011:306)

198305-06, ウィーン国立ブルク劇場 (関根 2011:691)

19850209-17, 名古屋市芸創センター, 名古屋市文化振興事業団³⁰

19871127-29, 日生劇場, 二期会, 友竹正則訳詞, 木村光一台詞 (関根 2011:139, 350)

19881126, 27, 新宿文化センター大ホール, 同上 (関根 2011:142, 350-351)

19950211-18, 愛知芸術文化センター, 名古屋市文化振興事業団 (関根 2011:167)

19980718, 20, ザ・カレッジ・オペラハウス, 大阪音楽大学ザ・カレッジ・オペラハウス, 加藤直台本, 演出, 日本語・ドイツ語併用上演 (関根 2011:221)

1928 年にベルリンで初演。

本作は前年から企画されていた創作オペラがうまくできなかったため、急遽、穴埋めで製作されたものという。上記のリストはオペラとして上演されたものを主として収集しているが、実際に『三文オペラ』は芝居として上演されることのほうが多いようである。演劇史の著作では、プレヒト劇の定型として「パネルやスクリーン」を多用する演出を紹介している (諏訪・菅井 1997:102, 38-40)。スーパー座では、第一次大戦直後の戦後賠償金の支払いなどで大混乱に陥った時代のドイツ (舞台はロンドン) を、第二次世界大戦後の大須の闇市に置きかえ、娼婦、傷痍軍人、泥棒が入りみだれ、「アカシアの雨がやむとき」のような懐メロを織りまぜたノスタルジックな「昭和の劇」として再創造した。『ミカド』や『The ゲイシャ』で、ありえない日本風景をでっち上げ、近年では芸術史上のジャポニスムにも入れてもらえない諸作を取りあげ

る場合よりも、本作では岩田たちが知るところの「焼け跡闇市時代」を舞台上に再現し、はるかに切実に「日本」を描く異色作となった。

1996 年 第 5 回『ボッカチオ』

18850903, 横浜パブリック・ホール, マスコット歌劇団, 『ボッカチオ』(増井 2003:23)
18950813, 横浜パブリック・ホール, ウィラード歌劇団, 『ボッカチオ』(増井 2003:28, 71)
19150926-30, 帝劇, 小林愛雄訳, 『ボッカチオ』(増井 2003:100-101, 174)
19151116-25, 有楽座, 小林愛雄訳, 『ボッカチオ』(増井 2003:101-102, 175)
191704, ローヤル館, ローシー・オペラ (内山 1967:33, 228)
19190301-15, ローヤル館 (原信子引退公演) (増井 1990:124, 244)
19231223-25, 品川劇場, 19240101, 報知講堂など, 根岸大歌劇団 (増井 1990:238)
19240429-0508, オペラ館, 森歌劇団, 『ボッカチオ』(増井 1990:177)
19380627-29, 有楽座, 07, 日比谷公会堂, オペラ・パヴォ座, 小林愛雄・小松清訳, 伊藤松雄構成, 青柳信雄演出, 『ボッカチオ』(増井 2003:245-246, 314; 内山 1967:186, 236)
19470624-0706, 日本劇場, パヴォ座, 内海一郎演出, 『ボッカチオ』(増井 2003:431)
19500801, 神戸衆楽館, 19500902, 03, 04, 大阪北野劇場, オペラ・パヴォ, 内海一郎演出, 『ボッカチオ』(増井 2003:414, 441)
19501203-05, 東京劇場, オペラ・パヴォ, 内海一郎ほか演出, 『ボッカチオ』(増井 2003:443)
19510209-18, 浅草花月劇場, シミキン一座ほか, 『ボッカチオ』(増井 2003:414-415, 444)
19760225, 27, 東京文化会館大ホール, 長門美保歌劇団, 長門美保訳詞, 泉久次台詞脚色, 『ボッカチオ』(関根 2011:578)
19770707, 08, NHK ホール, 同上, 『ボッカチオ』(関根 2011:579)
19820707, 08, 簡易保険ホール (ゆうほうと), 長門美保歌劇団, 長門美保訳詞, 神津善行台本, 『ボッカチオ』(関根 2011:580)

本作はエノケンのレコードのイメージもあり、浅草オペラを代表する演目として、常に日本語で上演されつづけてきた。台本は帝劇以来の小林愛雄(ちかお)訳のものを台東区立下町風俗資料館で閲覧、入手し、エノケンの唄の下敷きになった訳詞はそのまま利用し、ほかの部分は岩田が再構成した。ただし楽譜の入手に苦勞し、日本オペレッタ協会の寺崎裕則の協力を得て、同氏所蔵のものを利用した³¹。渡辺護訳参照、翻訳監修：岩田敦子³²。余談だが、本作から論者は大須オペラを鑑賞しはじめ、数年間は一観客として大いに楽しんだ。

1997 年 第 6 回『カルメン』

2007 年 第 16 回『カルメン』(再演)

18851110, 横浜パブリック・ホール, エミリー・メルヴィル歌劇団 (増井 2003:23-24, 68)

本作はパリのオペラ・コミック座で 1875 年に初演され、セリフ入りの軽い笑いに満ちた形式にもかかわらず、タイトル・ロールのカルメンが、自分のカード占いに表れた宿命に操られるように、元恋人のホセに刺されて死ぬ結末は悲劇である。作曲者ビゼーと台本作者メイヤッ

クおよびアレヴィが力を合わせ、飽きられかけたジャンルの起死回生を図って創造した特別な作品である。結局、パリでの初演では成功にはいたらなかったが、ドイツをはじめとする外国で人気が盛り上がり、数あるオペラのなかで、唯一、ストーリーとそれに散りばめられた名曲が、ともに日本でも国民的に親しまれるオペラ界の『忠臣蔵』というべき作品となった³³（森 2017:32-33; 増井 1990:159）。この作品は上演頻度が高まりに高いので本論では、日本における初演の記録として、上記、横浜居留地でのヨーロッパでの流行を伝える公演と、はじめて全曲の紹介を意図しておこなわれた前掲金龍館での2×2回の講演記録（1922）に注意を促したい。それは、最初の紹介から30年以上も経過した時期だが、それ以前には、まず歌を入れない芝居としての紹介がなされ、日本の演劇ファンの琴線に触れる新派大悲劇、『婦系図』にも似た情念の女性ドラマとして、受けいれられていった³⁴。

そして各歌劇団が定期的に上演する人気演目になるのだが、スーパー一座では、オペラ・コミックというもとの路線を忘れずに、男優陣がしっかり笑いを取り、狂騒的にぎやかなフラメンコも入れ、唄もしっかり歌って楽しい舞台を作っていた。ただ第6回の上演直前にタイトル・ロールのカルメンが交代となり、主演女優の征矢野敦子の唄の仕上がりが今ひとつなまま本番に突入したのが問題だったが、主演の歌が、多少、調子外れでも、熱気溢れる芝居で聴衆の心はわしづかみにされていた。

第16回に、急遽、再演となったのは、第4回の『三文オペラ』のケースと同様に、論者が岩田と相談しながら訳していたあるオペラがスーパー一座では上演できないと判断して、稽古開始に演目選定が間に合わなくなったためである。このときも、カルメンは迫力ある芝居の後藤好子と、若き声楽家、水谷由美のダブル・キャストとして、オペラ・コミックとしての『カルメン』をしっかりと打ちだして、翌年、幕を閉じる大須オペラの集大成のような熱を醸しだしていた。

台本は従来の堀内敬三・安藤元雄訳³⁵を参照しつつ、岩田が構成した。

1998 年 第7回『軍艦ピナフォア』

- 18810329, 0407, 09, ゲーテ座, アマチュア（増井 2003:30, 66）
- 18831016, ゲーテ座, ロフトスー一座（増井 2003:22, 67）
- 18850915, 横浜パブリック・ホール, マスコット歌劇団（増井 2003:23）
- 18870423, 横浜パブリック・ホール, サリンジャー一座（増井 2003:25）
- 18900903, 横浜パブリック・ホール, スタンリー歌劇団（増井 2003:27）
- 19041210, 横浜パブリック・ホール, 16, 神戸, ポラード少年歌劇団（増井 2003:55）
- 19121214, 17, ゲーテ座, 19130227, 28, 帝劇, バンドマン喜歌劇団（増井 2003:124-125, 170）
- 191806, 日本館, 旭歌劇団（内山 1967:74-75, 229）
- 19230330, ギルバート・サリヴァン喜歌劇団³⁶（増井 2003:163, 187）
- 19251003-09(?), 衆楽座(?)（増井 1990: 188-189）³⁷
- 19251012-, 牛込会館, 歌劇協会（増井 1990: 189）
- 19280731, 日比谷新音楽堂, ヴォーカル・フォア（喜歌劇の夕べ）（増井 2003:201, 295）
- 19320424, 日比谷公会堂, 新興楽劇協会（内山 1967:233）

本作は、1878 年、ロンドンでの初演を受け、横浜居留地でも浅草オペラでも上演され親し

まれたはずだが、第2次世界大戦後、浅草オペラといえばエノケンが歌う名曲で知られる『ボッカチオ』ということになったせいか、再演されていなかった。

翻訳は奥直子。

この頃には、論者も、この世にこれほどおもしろいものはあるだろうかと、すっかりスーパー一座信者になっていた。観劇の帰り、現在の妻を通じて姻戚関係にある岩田家に遊びに出かけ、スーパー一座の新人養成も兼ねて開催している歌舞伎研修所に誘われて通いはじめ、次の第8回公演『嘆きの聖母』では歌詞の翻訳を、第9回『The 芸者』からはインターネット通販、大学図書館の相互貸借を利用して楽譜、台本、CDの入手、翻訳に協力しはじめた³⁸。

2000 年 第9回大須オペラ『The 芸者』

19041207, 横浜パブリック・ホール, 13, 神戸体育館劇場, ポラード少年歌劇団, 『ゲイシャ』(増井 2003:55),

19080511, 横浜パブリック・ホール, バンドマン喜歌劇団, 『ゲイシャ』(増井 2003:76; 升本 1986:241)

19140101-25, 帝劇, 高折周一編作, 高折寿美子歌唱, 『アメリカ(西洋)土産(櫻々とちょんきな)』のうち, 「ちょんきな」は『ゲイシャ』の劇中歌(増井 2003:93-95, 172)

1896年初演で、横浜居留地のみで上演された。したがって日本語公演としてはスーパー一座が初演となる。内容は女性参政権運動などの活動家をからかうようなフシもあり、主人公は異様に活発なイギリス女性モリー、タイトル・ロールの芸者に当たるおミモザさん、さらに打算的なフランス人通訳のジュリエットがからみ、好色な権力者イマリ公爵や英日の軍人が恋のさや当てを繰り返すというストーリーのなかに、現実の日本に取材した要素は皆無である³⁹。したがって本作も、現在、美術史的にはジャポニズム作品とは見なされていない(馬淵 2017:194-204)。作中、おミモザさんの独唱「金魚の歌」とゲイシャたち総踊りの合唱「チョンキナ」は世界的に有名であり、舞台でも大きな効果を挙げていた。

2001 年 第10回『ブン大将』

18760429, 横浜ゲート座, ロネイ・ファス喜歌劇団, 『ジェロルステイン大公妃殿下』⁴⁰(増井 2003:17)

18790607, 横浜ゲート座, ヴァーノン歌劇団, 『ジェロルステイン大公妃殿下』(増井 2003:18)

18790901-(42日) 新富座, ヴァーノン歌劇団, 『ジェロルステインのダッチェス夫人』(黙阿弥『漂流奇談西洋劇』の劇中劇(増井 2003:19))

18850912, 横浜パブリック・ホール, マスコット歌劇団, 『ジェロルステイン大公妃殿下』(増井 2003:23)

18870419, 横浜パブリック・ホール, サリンジャー座, 『ジェロルステイン大公妃殿下』(増井 2003:27)

18900925, 横浜パブリック・ホール, スタンリー歌劇団, 『ジェロルステイン大公妃殿下』(増井 2003:27)

19150527-0602, 帝劇, 小林愛雄訳, 『戦争と平和』(増井 2003:100, 174)

- 191705, ローヤル館, ローシー・オペラ (内山 1967:33,228)
19170603-26?, 帝劇, 小林愛雄訳, 『ブム大将』 (増井 2003:110-111, 177)
191804, 観音劇場, 原信子歌劇団, 『女公殿下』 (森 2016:204, 234-235)
191810, 日本館, 東京歌劇座, 『戦争と平和』 (森 2016:204, 234-235)
191901, 駒形劇場, 東京歌劇座・原信子歌劇団, 『ジェロルステイン大公妃殿下』 (森 2016:204, 234-235)
191903, 04, 金龍館, 七声歌劇団, 『ブム大将』 (森 2016:204-205, 234-235)
191906, 朝日座, 新生歌舞劇団, 『女公と兵士』 (森 2016:204-205, 234-235)
192406, 07, 浅草オペラ館, 森歌劇団, 『ジェロルステイン大公妃殿下』 (森 2016:209, 234-235)
1925, 浅草劇場, 大合同歌劇団 (森 2016:210, 234-235)
19490601-05, 有楽座, 日本オペレッタ協会, 清水静子演出 (増井 2003:436)
19491106, 日比谷公会堂, 同上 (増井 2003:437)
20030215, 16, 日暮里サニーホール, 日本オペレッタ協会, 小林愛雄・寺崎裕則・角岳史訳詞, 寺崎裕則台本, 『ジェロルシュタイン大公殿下——ブム大将』 (関根 2011:411)

1867 年, パリで初演。

本作もエノケンの歌唱を通じて浅草オペラを代表する名作と見なされるにいたった。エノケンの「ブム大将」が有名なため, 日本ではタイトルもタイトル・ロールも変更されている。公演記録を見ると, 1949 年の日本オペレッタ協会の上演台本を参照することもできたかもしれないが, 論者が一から探した資料を訳しおろし, 岩田が手を入れて上演した⁴¹。

2002 年 第 11 回『パリの生活』

- 19950516, 17, 日暮里サニーホール, 日本オペレッタ協会, ヴァルター・フェルゼンシュタイン台本による, 鈴木芳子原訳, 滝弘太郎訳詞, 寺崎裕則台本, 『ラ・ヴィー・パリジェヌ パリの生活』 (関根 2011:408)
20050521, 22, 北区赤羽会館, 日本オペレッタ協会, ヴァルター・フェルゼンシュタイン台本による, 滝弘太郎訳詞, 寺崎裕則台本, 『ラ・ヴィー・パリジェヌ——パリの生活』 (関根 2011:412)
20060610, 11, 北区赤羽会館, 同上 (関根 2011:412)

1866 年にパリで初演されているが, ゲーテ座での上演が可能になる頃には, 若干, 旧作になっていたためか, 上演されていない。東ドイツで活動していたフェルゼンシュタインが, オフエンバック作品を連続的にリヴァイヴァルして成功させ, ベルリン・コーミッシュ・オーパーのレパートリーとしたものを, フェルゼンシュタインに私淑する寺崎裕則が日本で演出, 紹介したもの。1995 年の初演後, 2002 年のスーパー座公演に触発されるように 2005, 2006 年と再演している。パリ初演後, ナポレオン 3 世の金満第 2 帝政の世相を洒落のめす傾向が強すぎて, 次第に敬遠されるようになった作品ということだが, スーパー座では不景気のゼロ年代からバブルだった 1980 年代末を振りかえるように, 原作の金鉱成金のブラジル人を, 世界ツアー中の日本の農協の団体旅行客に置きかえて親しみやすく換骨奪胎していた。訳者自身も, 原作の宴会につぐ宴会の野放図な乱痴気, はちゃめちゃな狼藉ぶりを愛した。

2006 年 第 15 回『青ひげ』

18730613, 横浜ゲーテ座, アマチュア (升本 1986:211)

18760426, 29, 横浜ゲーテ座, ロネイ・ファス喜歌劇団 (増井 2003:17)

(19110204 有楽座, 08, 11, ゲーテ座, ディンスデール夫人 (替え歌版) (増井 2003:54))⁴²

19910606, 07, 09, 東京文化会館大ホール, ヴァルター・フェルゼンシュタインのドイツ語訳, ドイツ語上演, ベルリン・コーミッシュ・オーパー (関根 2011:678, 692)

1866 年, パリでの初演後, ゲーテ座でのアマチュア公演がある以外, 日本での上演記録がない。上記『パリの生活』と同じくフェルゼンシュタインの復活上演を受けた日本公演がなされている。論者の訳文を公刊し, 若干の考察も加えたので, 本論では詳論しない。(Meilhac & Halévy [1900-1902] 2018-2019)

4. 美術家による演劇とは——既成脚本の復活上演の意義

上記のような上演記録とスーパー一座上演作の対比から, 岩田のオペラ上演史上の業績を歴史的に位置づける。その際, 社会的世界論の考え方をもちいる⁴³ (Strauss 1978; 鎌田 2014, 2019)。そしてオペラまたはコミック・オペラの日本語化, 大衆化をもくろんだ浅草オペラを中心に日本オペラ史を概観し, 第2次世界大戦後, アカデミックなオペラ歌唱法, すなわち本格的なベル・カント唱法を音楽大学や留学先で学んだ歌手が, 原語で歌うことを高く評価する現状の価値観を, 浅草オペラ中心史観を導入して逆転する。すなわち, オペラ日本語化, 大衆化が挫折したという状況の定義から, その中途で挫折したまま終わった試みを, 半歩でも一歩でも前進させようとする決死のプロジェクト⁴⁴として, スーパー一座の大須オペラを再考する。

徳川家光の治世に開始された江戸の鎖国期間中に, ヨーロッパ文明の多様な進歩に取りのこされた日本では, お上のお声がかりで, 闇雲に急速な近代化を成しとげ, 富国強兵を目ざした。森鷗外, 坪内逍遙ら一部の知識人たちはヨーロッパ文化の果実としてのオペラの移入を志し, 明治の半ばから日本語によるオペラの創作を試みたものの, 洋楽と文語体のセリフのマッチングの悪さや, 言文一致体の口語文の開発自体が同時期におこなわれたことなど, さまざまな理由から日本語オペラの開発, 普及はすぐには不可能という事実が明らかになった (大西 2018)。そこへお雇い外国人の一人として, ミュージック・ホールにおけるコミカルな舞踏劇の素養ももつローシーが指導者, 演出者として来日し, 三浦環や原信子のような初期の歌手を育て, 自身の劇場経営には挫折して帰国する。しかし, 帝劇座員たちはローシーのスパルタ方式の指導に背を向けて彼のローヤル館には合流せず, 新たに新劇畑から参入した伊庭孝 (曾田 1989) や, 親しみやすいメロディにコミカルな歌詞を載せる御伽歌劇の作曲家 (兼作詞家, 台本作者), 佐々紅華 (清島 1982) のような才能を得て, 浅草の見世物会場でオペラを開始する。簡略化した短い芝居で客の回転周期を早くする見世物仕込みの呼びこみ, 追いだしのノウ・ハウにより, オペラを寄席の音曲もののように大衆化して人気を集めた彼らは, 金龍館の根岸大歌劇団に結集する。そして, 出し物を前後編に分け各オペラの全曲上演に近づく公演形態を編み出すなどの工夫を経て, 演劇としてのオペラを大向こうの観客に届ける仕事に, ある程度まで成功した。ところが折から東京を襲った大震災に劇場を焼失させ, 短いブームは終焉する。

浅草という上演場所を失った歌手たちが, ヴォーカル・フォアのような歌唱公演グループを

へて、「われらのテナー」藤原義江を中心に結成した藤原歌劇団は、現在も公演を続けるアカデミックなオペラ団体となった。一方、前節で見た『ミカド』は、タイトルが天皇への揶揄を思わせるという理由だけで、明治末以降、ファシズムへと傾斜していく政権のもとで禁演となっていた。太平洋戦争中のオペラ公演が不可能になった一時期を経て、日本の敗戦とともに米軍の占領下に接收されたアーニー・パイル劇場でその禁が解け、まずアメリカ人キャストで、そして藤原との競演でデビューした長門美保の歌劇研究所の、日本人キャストでの公演がおこなわれた。また藤原歌劇団のアメリカ・ツアーでは日本人キャストによる原語公演もおこなっている。こうした小さなエピソードに米軍占領と日本の軍事的植民地化の現実を象徴的に映しだしつつ、時代は朝鮮戦争以降の高度経済成長期へ移行し、オペラ歌唱はアカデミズムの世界で追求されるものとなり、原語上演が常態化し、マイクロフォンや電光掲示板による字幕付きの公演がスタンダードな方式となっていく。そして、いわゆる「本格的な」オペラが上演されるようになると同時に、浅草オペラの頃の庶民的な熱狂はどこかへ消えうせて、興行収入だけでは赤字になる公演費用の補填を、政府の補助金や企業の後援に頼る現在のオペラ界の状況がもたらされた。これはオペラのアカデミズム化、または伝統芸能化であって、かつての娯楽であった能狂言、歌舞伎などの公演が、勉強や社交の場となり、単に芝居を楽しむこととは別の機能を果たすこととなったのと同様の、変容のはじまりだった。

この状況下で、中学、高校の美術部で洋画を、その後は日本画を学び前衛美術家となった岩田信市が、ゼロ次元という街頭パフォーマンスの集団を経て、その名古屋グループがゴミ姦団と変名し、さらに劇団として40年間もの活動をつづけた足場がスーパー一座である。イベントやホールでの活動展開、ヨーロッパ公演でシェイクスピアの歌舞伎化などのあと、寄席を開催する大須演芸場での歌舞伎の定期公演のあとに、乗りだしたのが大須オペラであり、いかにも思いつきで始めただけのように思われるが、オーディオ・マニアとしてのジャズ喫茶、ロック喫茶経営など、岩田の多様な経験を集約し、本論でいう「ポップ文人」としての志を具現化したものである（『岩田信市のジャズ喫茶グッドマン』2019）。たとえば、小編成オーケストラの生演奏を、自身が望むような迫力で演芸場に響きわたらせるまで彼は知恵を絞って工夫を重ねた⁴⁵。オペラ上演では、毎回、新機軸を試し、例年のように公演開始とともに集まる常連客からモニタリングして、「今年こそが最高傑作だぞ、例年、最高を更新しているぞ」と岩田と原座長が喜びあっていた様子が思いおこされる。

本論では各上演作の過去の上演記録のデータと対比して、単なる名古屋の夏の風物詩の一つというだけではなく、オペラ受容に関する日本文化史の挫折した方向性を更新する業績として、「大須オペラ」の特異な位置づけを確認した。

最後に、以上の歴史的経緯を、前記「社会的世界論」の枠組みでフロー・チャート化する（図1, 2, pp. 21-22）。

まとめ

明治以降、森鷗外、坪内逍遙、北村季晴、佐々紅華、伊庭孝ら多方面から文筆、作曲、演劇に関する才能を集め、また高木徳子、田谷力三、藤原義江ら舞踊、歌唱、演技の才能を寄せあって成立した浅草オペラはオペラ上演の大衆化、日本語化による紹介の試みとして、ある程度の完成を見せ、社会現象としても一世を風靡した。故岩田信市がスーパー一座を率いて上演した大須オペラは、20世紀末、日本の地方都市、名古屋において浅草オペラの挫折した試みを再

生させ、19世紀に製作された戯曲や譜面に新たな解釈、脚色を施した全曲上演によって、平成という時代にも十分に楽しみうる娯楽的芸術形態として蘇らせ、日本で過去に見られなかった表現の高みを更新した重要な仕事と評価できる。本論では、大須オペラ上演作の日本での公演データの検討から、極力、客観的にその演目選定戦略の確認に努め、資料探索、翻訳に協力した論者自身の回想によっても裏づけた。

注

- 1 アンディ・ウォーホルのスープ缶、ロイ・リキテンシュタインのマンガの拡大画像を描いた絵画は、大量生産品をアートの対象にしたというところばかり言及されるが、彼らにはスープ缶やマンガが最も美しい対象だったということに注目したいと岩田は評論文において述べている。また現代美術で敬遠されがちな装飾性も庶民的に求められるものであれば素直に提供してもいいのではないか、その意味で庶民的な装飾的表現に溢れたスーパー一座の歌舞伎も評判がよいと述べた（岩田 1995:168-169, 192-193）。論者にも、ポップ・アートは「popular art」であり、「民衆の芸術」だということもとの意味に帰する解釈を、力説していた記憶がある。「民衆」という語の左翼的なニュアンスを避けるように、「ポップ＝お洒落」といった語義解釈に逃避しがちな日本の美術解釈の歴史を正道に戻すうえで、岩田の主張は重要な指摘ではないだろうか。
- 2 名古屋市長選前後の岩田のインタビューに、「政治運動を風俗化していく。そして一方で風俗を政治の方に向けていく。この一致点でしか世の中は動かないですよ」という表現があった（岩田 1971: 19）。これは路上パフォーマンスにより写真週刊誌や東映製作の若者風俗映画（中島貞夫監督、1969）に取りあげられ、美術を風俗化して話題となったゼロ次元の技法を、そのまま政治に持ちこむという意味の発言だろう。
- 3 演目はルロイ・ジョーンズの戯曲「ダッチマン」（浜島 1998:20）。
- 4 岩田の意見がわたし自身の意見にもなっているため、かえって岩田説を自分流に改変して伝えている危険性があり、岩田が公表した文献に依拠した方が安全である。ただし、今回はそうした基本資料が編集されつつある渦中でもあり、あくまで時間、紙数面での便宜のため、岩田流の演劇史、演劇観を論者の視点から簡潔にまとめ、議論の材料とする。
- 5 これらのジャンルは、19世紀末のウィーンでオペレッタと呼ばれ Grand Opera と区別されるようになるが、スーパー一座は、一切、ウィーンで製作されたオペレッタを扱わず、浅草オペラに準じて岩田自身が「大須オペラ」という名称を一貫してもちいているので、本論ではオペレッタという表記は排除する。ただし岩田自身は、時々、パンフレットなどで「楽しい庶民的なオペラ（オペレッタ）」（『三文オペラ』パンフレット「ごあいさつ と少々言いわけ」）などと表現することがあるが、本人の表現ではその使いわけには「神経質になることはないではないかと思う」とのこと（『ミカド』パンフレット「『ミカド』について」）。「喜劇」という言葉は坪内逍遙が comedy の訳語として造語した（向井 1977:13）。
- 6 ただしこれも具体的な演目や役者の話はあまりなく、そうした面白いものがあつたという程度の話にとどまっていた。
- 7 公演日時は公演パンフレットおよび『Rear』（41:140-143）所収の岩田信市年譜を参照。パンフレット表紙に準拠して「喜歌劇」などのジャンル名を示す語句、副題も示すが、煩雑なので以下の記述では略す。第5回『ボッカチオ』まではスーパー一座歌劇団公演と表記しているが第6回『カルメン』以降は、スーパー一座公演となっている。もちろんスーパー一座とは別に歌劇団が存在していたということではない。6から12程度のページ数で構成される大須オペラのパンフレットにはページ記載がなく、本論で言及する際は文章の標題を掲げる。筆者名を特記しない場合は、岩田による記事である。
ちなみに、『ブシ大将』パンフレット「大須オペラの十年をふり返って」のうち「大須オペラの誕生」の項を見ると、オペラ開始のまえ、スーパー一座は夏に、名古屋城夏祭りのイベント公演の委託を受け、『魔弾の射手』（19880812-13, 名古屋城野外ステージ。これは1998年8月12日から13日に名古屋城野外ステージで上演されたという意味。以下、本文でも日付は同様に表記）『ウィリアム・テル』（19910804-05, 名古屋城深井丸, 1020, 尾張旭市民会館大ホール）も上演しており、これをミュージカルの公演と捉えていた。1992年は公演の期間中に歌手のリサイタルが企画され、舞台の設営や再設営の手間を検討した結果、大須演芸場での夏公演に踏みきったという。
- 8 以下の日時、会場に巡演（次注も巡演日時会場を示す）。

- 20030808, 碧南市芸術文化ホールシアターサウス（豪雨のため中止）
20030817, 横浜にぎわい座
- 9 20040807, 碧南市芸術文化ホールシアターサウス
- 10 岩田は一貫してサリヴァンはサリバン, またアレヴィはアレビと表記した。英語が敵性外国語だった時期に育った彼は, 現在の一般日本人と同程度に語学に無頓着であり, テレビジョンをテレビジョンとするbとvを区別しない表記をもちいた。
- 11 17回公演のうち、『カルメン』が2回上演されているので都合16演目となる。
- 12 18970623, 24, 横浜パブリック・ホール, ボラード少年歌劇団, 軍艦ピナフォア, ペンザンスの海賊, ボッカチョ（増井 2003:28-29, 72）
- 日本でのオペラ上演データは本論の眼目でもあり, 読者の確認の便を図るという目的もあり, 全項目にわたり増井（2003）, 関根（2011）の『日本オペラ史』を中心に本文, 年表等の参照ページ数を記す。この2冊は網羅的な資料集を標榜しているが不完全である。浅草オペラの上演リストは欠けており, 1953年以降の上演記録は, 主に20年以上活動を継続した団体に限るとされ, スーパー一座の大須オペラや名古屋市文化振興事業団の上演記録は脱落している（ただし愛知県文化振興事業団の上演リストは収録されている）。したがって, 本文で断定的に戦後は「上演がない」などとしていても, 実際には推定の域を出ない。一部の脱落は他資料から補った。
- 13 ボッカチオはイタリアの文豪であり, ボッカチョ, ボッカッチョなどの表記がある。増井（2003）, 関根（2011）では『ボッカチョ』表記に統一されており, そのままデータを引用した。ただし長門美保歌劇団などの実際の公演タイトルが『ボッカッチョ』となっていることもある。
- 14 掛け算で示されるのは, 前後編など2回にまたがる公演が何度あったかというデータ。『ボッカチオ』の場合, 1公演で完結した場合が5回と, 正統2回に分けた長めの上演が2回ずつあったということ。
- 15 『ジェロルSTEIN大公妃殿下』は榎本健一（本文では通称のエノケンと表記）の歌でも「ブン大将」として親しまれており, 浅草オペラ以来, そのタイトルで表記されることが多い。フランス語から訳した論者は訳題として『ジェロルスタンの女大公』としておいたが, なぜかドイツ語読みして「ゲロルシュタイン」という読みは採用されず, 折衷的に「ジェロルシュタイン」とされることもある。関係者のあいだでは, 独仏を折衷したような読み方にする慣例ができていたのだろうか。モデルとしたのはエカテリーナ2世だというのが, 台本上, 特にロシア的な習俗の描写はない。
- 16 公演タイトルあとのカッコ内の数字は幕数。新聞等の記載から増井が調査したもの。
- 17 1921年11, 12月に金龍館は本格的オペラ劇場を目指して改装し, その間, 根岸大歌劇団は早稲田劇場で公演を行った。
- 18 「19210218-27, ブン大将」, 「19210322-30, 後のブン大将」の2公演は前後編のようにも見える（森 2017:234-235）が, 増井はそれぞれ独立したバージョンとして集計している。
- 19 タイトルに異同がないので, 外題表記は略す。以下の公演データでも同様に処理する。
- 20 浅草オペラ全般については, 小針（2016）, 増井（1990）, 内山（1967）などを参照。見世物興行に関する聞き書きは鶴飼（2000）を参照。次節以下, こうした著作の記述を総合的に要約した。
- 本文に列挙した公演以外に, 1923年3月の根岸大歌劇団の地方巡業では, 少なくとも下記2作品が上演された。
- 192303, 豊橋東雲座（地方公演）, カルメン(2), 軍艦ピナフォア(1)（増井 1990:216）
- 21 18700928, 1028, アマチュア, 『コックスとボックス』（増井 2003:30, 67）。
- 22 浅草オペラをはじめとする喜劇, 剣劇（剣戟）などの演劇ジャンルの盛衰について, ある程度の社会学的考察も含めて広範囲に論じた著作として向井（1977）を参照。
- 23 19340801, 大阪宝塚劇場で初使用された舞台上のマイクロフォン（増井 2003:307）, 19860204-06, 東京文化会館大ホールでの藤原歌劇団の『仮面舞踏会』で初使用された電光掲示板などによる字幕（関根 2011:105-106, 437）は, 現在のオペラ公演を支える革新的機構となった。
- 字幕付上演は日本映画界で長くつづいた洋画人気とともに一般化したのだろう。ただし人口1億を擁する日本の映画は国内市場が豊かで, 基本的には国内向けに特化した製作がおこなわれている。邦画ヒット作があれば若年層は洋画離れし, 字幕版を敬遠する。したがってオペラで一般化した字幕の活用も, 実は若者たちを劇場から遠ざける障害ともなりうる。

- 24 公演リストには会場、主催団体、外題、訳詞、台本関係のスタッフを列挙した。ただし各作品のあらすじなどは紙数の関係で省略する。また第8回『嘆きの聖母』、第12回『ユートピア国株式会社』、第13回『山賊』、第14回『サルタンバンク』、第17回『パロマの謝肉祭』は、スーパー座が日本初演となり、日本での公演記録と対比した記述が不可能なので、コメントを割愛する。
- 25 横浜パブリック・ホールは、1870年に居留民有志が出資して横浜本町通りに建設しゲート座と命名した公民館兼劇場を、1885年、山手通りに建てかえたもの。ゲート座 (Gaity Theater) の「ゲート」は、ミュージック・ホールのダンス、歌、コミック・オペラで重視される *gaity*, *gaité* をカタカナ表記したもので、ドイツの文豪のゲートとは無関係。1908年には運営組織改組のうえ再びゲート座と名づけた。その後、1923年に関東大震災で倒壊、焼失 (升本 1986)。
- 26 関根 (2011) の公演データは増井 (2003) より詳しいので、翻訳関係のスタッフも書きこむ。
- 27 当該公演パンフレット「日本好きの日本嫌いの日本好き」参照。
- 28 のちに『ミカド』は秩父市の市民オペラとして公演され、当初、岩田が演出を依頼されたが、遠隔地の市民オペラの指導では思いきった演出的注文がつけられないという理由で降板。昭和音楽大学のオペラ公演データベース (<https://opera.tosei-showa-music.ac.jp/search/>, 2019年11月25日閲覧) によれば、岩田抜きで実現した舞台は21世紀に入り何度か再演された。
- 29 パンフレット「サリバンの曲には日本語がぴったりだ——原曲以上のゴンドリエーリ」参照。
- 30 この項目と1995年の名古屋市文化振興事業団公演は、注28同様、昭和音楽大学が公開しているオペラ上演リストのデータベースで詳細を確認。『ブン大将』パンフレット所収「大須オペラの十年を振り返って」の「第四回 大須版三文オペラ」の項で岩田は、事業団の2公演はオペラよりも芝居寄りだったと特徴づけている。
- 31 当該パンフレット「ごあいさつと雑談」参照。
- 32 岩田敦子は論者の妻である。このとき、ドイツ語の歌詞を訳すように頼まれたが、意味が取りにくく、うまく訳せなかったとのこと。監修という語の意味は、ここでは相談に乗ってもらった程度のことだったようである。
- 33 前掲の金龍館での上演リスト作でも、ほかは『喜歌劇』という角書きなのに、本作だけは『大歌劇』とされ特別な作品だと強調されている。
- 34 たとえば、ローシーが指導する帝劇でも日本最初のトウ・ダンサーとして活躍し、最初の夫を始め、数々の男たちに翻弄されたのちに、巡業先で過労のため錯乱して亡くなった「問題の女」高木徳子が、新劇から浅草オペラに投じた伊庭孝とともに新劇版のカルメンの公演をおこなったのが、本格的な芝居『カルメン』の紹介だろう (19180916 (1週間の公演)、有楽座。増井 1990:114-115)。
- 35 堀内敬三は戦中の藤原歌劇団の演出を一手に引きうけた人物。ただし大評判となった19390326, 27, 歌舞伎座の公演の台本は、伊庭孝訳だった (増井 2001:263-264, 316)。詩人、フランス文学者の安藤元雄は、『カルメン』の歌詞対訳を1971年の日本コロムビアのレコードのために作成、提供した。2000年には同対訳は音楽之友社から出版されている。
- 36 この来日公演では、ほかに『ミカド』を『ティティブの町』と改題して上演しようとしたが不許可。
- 37 増井 (1990:235) の記述と合致せず、不詳。
- 38 以下のコメントでは、大須オペラ翻訳担当者の記述は省略。
- 39 本作の女性登場人物の配置に英仏の植民地経営方針の違いや、婦人参政権運動の反映を読みとく橋本 (2003) の研究を参照。
- 40 この日は『青ひげ』と合わせた公演となっている。
- 41 『ボッカチオ』上演の際に古い台本があまり参考にならず、『The ゲイシャ』で一から資料を揃えて訳しおろすやり方がうまくいったので、岩田は過去の日本公演資料の探索を放棄したのだろう。
- 42 1911年のディンスデール婦人の公演は、オフエンバック作ではなく替え歌で青ひげのストーリーを演じるもの。
- 43 過去の歴史や社会現象をその担い手の集団の離合集散、分岐、接合などの変遷を、活動の技法、手段、資源、思想などに注意しながら整理しなおす分析手法。
- 44 先述のように、「芸術に命を賭けていた」岩田は2008年に体調不良から演劇活動を終了し、病魔に蝕まれた身体を、手術によりいったんは回復させたものの、今度は演劇活動のすべてを支えた愛妻の病の治療か

ら終末期の病棟に付きそって見おくり、過去の自身の業績を回顧する書物の計画などに取りくんだ。しかし、はっきりとした出版計画の目処がつくまえに病が再発し、短期間の闘病の末に帰らぬ人となった。この生涯から、スーパー一座旗揚げ後、晩年にいたるまでの元気な時期のすべてをもちいて自己流の歌舞伎やオペラの上演に取りくみ、命を燃やしつくして旅だった充実した人生を読みとることができる。岩田はオペラや歌舞伎の上演に当たって、無限にその試みが続けられるわけではないことを知っており、外題、演目の選定に当たっては「厳選」「吟味」の時間を経て決定していた。ただしオペラは、論者の訳稿が出来あがり、楽譜の各行に訳詞を対照させ終わるまで全貌が把握できず、2007年の『カルメン』再演時のように、2, 3作は訳しおえた段階で、稽古入りを断念した。

- 45 『ブン大将』公演パンフレット「大須オペラの十年をふり返って」の「第一回 ミカド」の項参照。同パンフ「浅草オペラの歴史」では、おそらくは短縮版の上演のほうが多かったと思われる浅草オペラよりも、一作全体、全曲の上演をおこなうという意味で、「ちゃんとした作品の上演では大須オペラの方がまっとうです。そういう意味では大須オペラは浅草オペラを受け継ぎ生長させた、と自負する次第です」と岩田は述べている。

参考文献

- Gilbert, William Schwenck, [1885] 1911, *The Mikado; or, The Town of Titipu*, London: G. Bell. (=2002, 小谷野敦訳、『喜劇ミカド——十九世紀英国人がみた日本』中央公論新社.)
- 浜島嘉幸, 1998, 『空間の祝杯——七ツ寺共同スタジオとその同時代史』七ツ寺共同スタジオ.
- 橋本順光, 2003, 「茶屋の天使——英国世紀末のオペレッタ『ゲイシャ』とその歴史的文脈」『ジャポニズム研究』23:30-49.
- 岩田信市, 1971, 「現在作家というものは全然無力だと思うよ」『C&D』1(11):16-19.
- , 1995, 『現代美術終焉の予兆——1970・80年代の名古屋美術界』スーパー企画.
- 『岩田信市のジャズ喫茶グッドマン〜夢かよ』2019, 勝原良太(発行).
- 鎌田大資, 2014, 「市民社会をもたらず公共圏と社会的世界としての公共圏——社会学研究の礎石としてのハバーマスとシンボリック・インタラクショニズムの融合」『現代社会学部紀要』8(1):19-45. (中京大学)
- , 2019, 「20世紀社会学と社会調査の発生史——社会的世界論をもちいた初期シカゴ学派社会学研究要約と図解」『椋山女学園大学研究論集』(社会科学篇) 50:79-96.
- 清島利典, 1982, 『日本ミュージカル事始め——佐々紅華と浅草オペレッタ』刊行社.
- 小針侑起, 2016, 『あゝ、浅草オペラ』えにし書房.
- 馬淵明子, 2017, 『舞台の上のジャポニズム——演じられた幻想の〈日本女性〉』NHK出版.
- 増井敬二, 1990, 『浅草オペラ物語——歴史, スター, 上演記録のすべて』芸術現代社.
- (昭和音楽大学オペラ研究所編) 2003, 『日本オペラ史〜1952』水曜社.
- 升本匡彦, 1986, 『明治・大正の西洋劇場 横浜ゲート座』第二版, 岩崎博物館(ゲート座記念)出版局.
- Meilhac, Henri et Ludovic Halévy, n.d. [1900-1902], *Théâtre de Meilhac et Halévy de L'Académie Française*, III, Paris: Carmann Lévy, 222-289. (=2018-2019, 鎌田大資訳, 「2006年度大須オペラ, メイヤック&アレヴィ作「青ひげ」台本翻訳——名古屋における演劇社会学の試み資料編」上, 下, 『金城学院大学論集』社会科学編, 15(1):135-164, 15(2):12-39.)
- 森佳子, 2017, 『オペレッタの幕開け——オッフエンバックと日本近代』青弓社.
- 向井爽也, 1977, 『にっぽん民衆演劇史』日本放送出版協会.
- 大西由紀, 2018, 『日本語オペラの誕生——鷗外・逍遙から浅草オペラまで』森話社.
- 『Rear』, 2018, 41「特集 追悼: 大きな岩田信市」, リア制作室.
- リア制作室編, 2019, 『アイチアートクロニクル 1919-2019』愛知県美術館.
- 関根礼子(昭和音楽大学オペラ研究所編), 2011, 『日本オペラ史 1953〜(下)』水曜社.
- 曾田彦彦, 1989, 『私がカルメン——マダム徳子の浅草オペラ』晶文社.
- Strauss, Anselm L., 1978, "A Social World Perspective," Norman K. Denzin, ed., *Studies in Symbolic Interaction*, V.1, Greenwich, Connecticut: JAI Press, 119-128.
- 諏訪春雄・菅井幸雄編, 1997, 『講座日本の演劇 8 現代の演劇 II』勉誠社.
- 鶴飼正樹, 2000, 『見世物稼業——安田里美一代記』新宿書房.
- 内山惣十郎, 1967, 『浅草オペラの生活——明治・大正から昭和への日本歌劇の歩み』雄山閣.

図 1、歌劇の日本語化と普及を中心として整理した日本オペラ史

明治

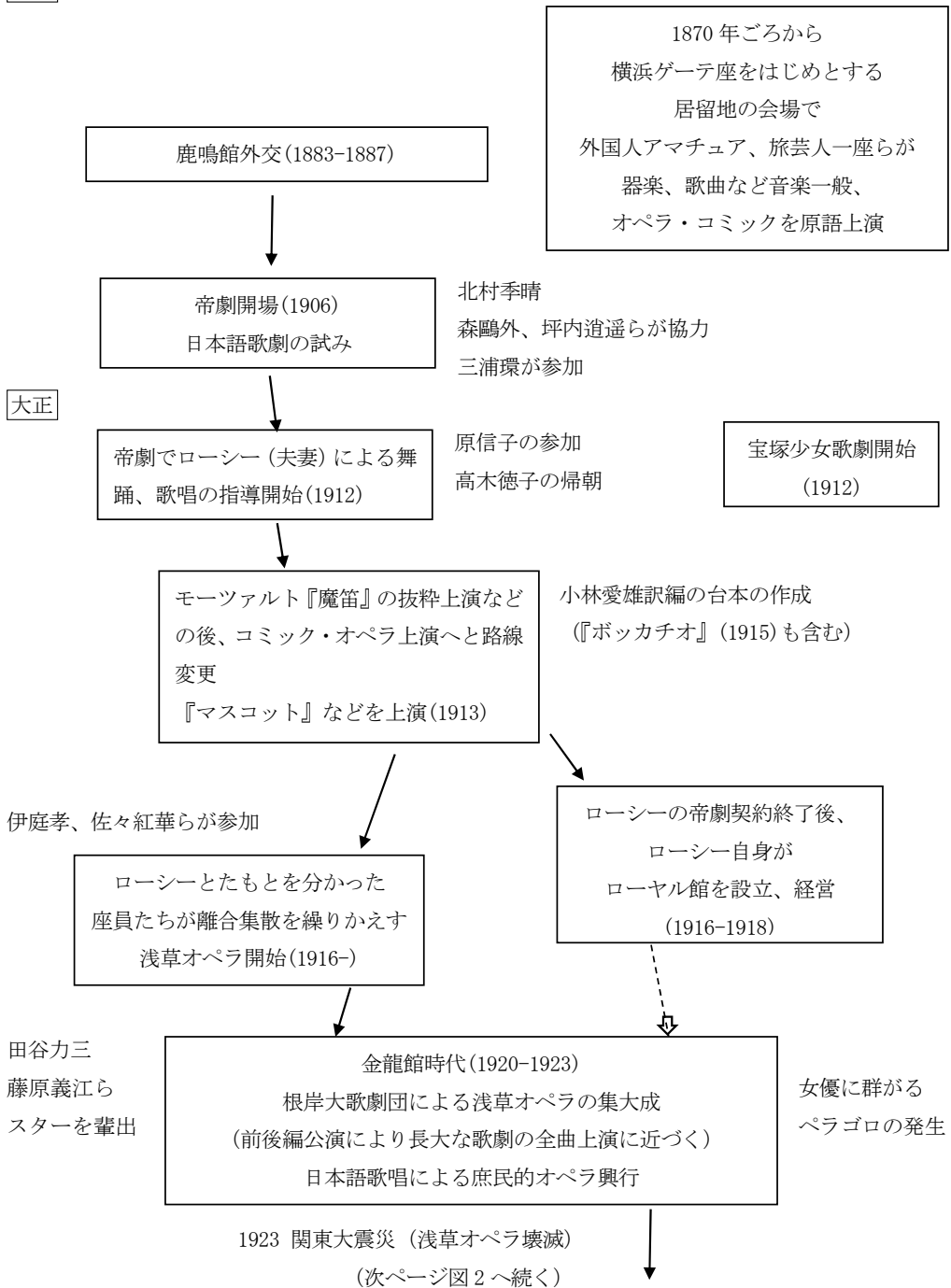


図 2、オペラのアカデミズム化を背景とした大須オペラの位置づけ

